



Los bordes de la imagen
Ensayo y fotografía en la percepción del “otro” social
(Argentina, Brasil y México)

Alejandra Mailhe (UNLP / CONICET)

Desde hace un tiempo me interesa explorar el vínculo entre ensayo y fotografía en la aprehensión de las alteridades sociales, en las regiones de frontera, a fines del siglo XIX, e indagar especialmente en torno a las contradicciones (ideológicas, epistemológicas y estéticas) que guían la mirada letrada sobre grupos indígenas y mestizos. Se trata de sectores resistentes al capitalismo y a la secularización moderna, sometidos por ende a un proceso de desarticulación socio-cultural que los autores de entresiglos definen como parte de una “extinción inevitable”.

A fines de siglo XIX, los Estados tienden a ocupar todo el territorio geográfico, como parte de la consolidación nacional (entendida también como consolidación de la hegemonía oligárquica. En las fronteras nacionales, tanto las campañas militares como las exploraciones científicas (simultáneas o sucesivas) se vuelven imprescindibles para controlar a los grupos resistentes a la modernización, provocando su inclusión compulsiva o incluso su exterminio. El dominio de las repúblicas se extiende, extirpando a los sectores inasimilables, precisamente cuando se expanden también las fronteras simbólicas de la modernidad cultural y técnica pues, para estudiar y/o para reprimir a estos sujetos sociales “residuales”, los intelectuales viajan hacia los márgenes, munidos de nuevos instrumentos técnicos, entre los cuales la fotografía juega un papel central.

Quisiera comparar brevemente distintos registros fotográficos del mundo indígena y de las instancia de mestizaje, para dar cuenta de la diversidad de perspectivas que sesgan estas representaciones, en una lucha interdiscursiva por imponer un modelo hegemónico de “alteridad”, y por definir qué hacer con estos grupos resistentes, oscilando entre buscar una exitosa homogeneización nacional universalista (a costa de desarticular sus vínculos socio-culturales), o defender su autonomía desde una posición relativista (a costa de prolongar su exclusión material y simbólica de la ciudadanía). Para ello, quisiera comparar brevemente la visión del mundo indígena y mestizo en cuatro acervos fotográficos de fin de siglo: el álbum de Antonio Pozzo en el marco de la llamada “Campaña al desierto” en Argentina, el de Flávio de Barros durante la represión de Canudos en Brasil, el de Carl

Lumholtz en su convivencia etnográfica con indígenas del noroeste de México, y el de Guido Boggiani en sus exploraciones del Gran Chaco.

Tenemos así dos discursividades diversas, en pugna a fin de siglo: los acervos de Pozzo y de Barros corresponden a la visualidad oficial de campañas militares represivas, que impulsan el exterminio de los inasimilables y la asimilación compulsiva de los sobrevivientes más dóciles (aunque ambos fotógrafos –artistas consagrados- agreguen un plus de significación simbólica a través de la elaboración estética de sus tomas). En oposición, los enfoques de Lumholtz y Boggiani responden a la mirada etnográfica de extranjeros, fascinados por el exotismo de ínsulas socio-culturales no contaminadas aun por la modernización occidental.

Parto de la hipótesis de que el registro fotográfico constituye una interpretación, y no la simple captación de la inmanencia de un objeto¹. Creo que el mismo trabajo inconsciente que interviene en la escritura se activa en la fotografía, a pesar de -o junto con- la apariencia de objetividad, ya que en ambas experiencias se instauran mediaciones representacionales específicas². Por eso, mi lectura no apunta a relevar la referencialidad de las imágenes, sino a desplegar las connotaciones que la mirada letrada proyecta sobre el mundo del otro, en una particular invención de “lo indígena”.

El desierto está más lejos que el sertón

Comencemos por las visiones militares. La resistencia de Canudos a integrarse a la República, y la represión del ejército, en 1897, constituye un ejemplo paradigmático del costo social de la expansión autoritaria del Estado hacia las fronteras geográficas, sociales y culturales³. El registro visual del fotógrafo oficial de la última expedición en 1897, el bahiano Flávio de Barros, ofrece una respuesta inquietante y paradójica para explorar la crisis del letrado frente a las contradicciones de la modernización⁴.

La cuarta expedición es el primer episodio con cobertura periodística diaria y supervisado por un fotógrafo oficial. Esa visualidad (que permanece inédita en los periódicos de la época, y se difunde sólo *a posteriori*) crea “por primera vez” la sensación de un nuevo panoptismo social para la elite.

¹ Al respecto ver por ejemplo Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, y Burke, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2005.

² Ver Soulages, François. *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005, p. 268.

³ Para una versión más extensa de este apartado, pero sin el enfoque comparativo que aquí se presenta, ver Mailhe, Alejandra. “Imágenes del otro social en el Brasil de fines del siglo XIX: Canudos como espejo en ruinas” en *Prismas*, Bernal, UNQ, 2010, n° 14.

⁴ El registro completo de Barros sobre Canudos contiene setenta fotografías, disponibles en <http://acervos.ims.uol.com.br> (colección n° 002005 del Instituto Moreira Salles).

También el álbum de Pozzo, que acompaña oficialmente la columna de Roca en su “Campaña al desierto”, se inscribe -al menos inicialmente- en el campo de la fotografía de guerra, aunque paradójicamente obture la representación de la violencia para presentar en cambio una versión ascéptica de la toma del territorio, en consonancia con la narrativa oficial (que también muestra la campaña como un paseo burgués más que como una experiencia bélica)⁵. Por eso en su álbum abundan las vistas panorámicas del ejército adueñándose pacífica y naturalmente del vasto espacio vacío⁶. Pozzo también inicia una apropiación estética del “desierto” que deviene por primera vez “paisaje”, sometido a la exploración artística de su lente, en un gesto que completa –en el orden simbólico- la apropiación material por la fuerza).

Tanto el registro de Barros como el de Pozzo movilizan significados más allá de la mera aprehensión documental y de los límites impuestos por la censura, permitiendo insistir en el carácter hermenéutico de las tomas. En un contexto de fuerte censura (que se suma a las limitaciones técnicas en la aprehensión de la guerra), los artistas debe subrayar ciertos hechos y ocultar otros, respondiendo a las presiones del ejército (por ejemplo, no pueden mostrar los cadáveres -sobre todo los del bando “civilizatorio”-; deben exhibir las tropas exultantes, bien alimentadas y provistas de municiones, o callar sobre los excesos represivos del ejército, probando en cambio el respeto por los prisioneros). Aunque presionados por estos límites, ambos seleccionan posturas, puntos de vista y contextos, produciendo implícitamente una interpretación.

Tanto Barros como Pozzo extienden la debilidad, indefensión e incompletud supuestas en el género femenino, al colectivo de los subalternos rebeldes. En ambos casos, el subgrupo femenino ha sido decantado por la “selección natural” de la guerra como el único asimilable a las modernas Repúblicas. La imagen tranquilizadora del “otro”, al fin pasivizado mediante su reducción literal al *minus* que, para la mentalidad patriarcalista, portan mujeres y niños, busca convocar la intervención paternal del espectador urbano, burgués y masculino, señalando vías (cívicas, religiosas, sexuales) de mestizaje y aculturación.

⁵ En ese sentido, la fotografía se aparta de la representación de la violencia contenida, por ejemplo, en las imágenes producidas por la compañía del irlandés George Bate en el marco de la Guerra del Paraguay. Para un análisis del álbum de Pozzo en relación a otros discursos referidos a la “Campaña al Desierto” ver Mailhe, Alejandra. “Hacer el desierto. Ensayo y fotografía en la percepción del ‘otro’ durante la ‘Campaña al Desierto’” en *Representaciones*, Córdoba, UNC, n° 2, 2009. También puede consultarse Alimonda, Héctor -Ferguson, Juan. “La producción del desierto. El acervo fotográfico de Pozzo se encuentra disponible vía internet en el sitio del Museo Roca de Buenos Aires.

⁶ Ver por ejemplo “Río Negro, vista cerca del río Neuquén”.

Ahora bien; si Barros capta las ruinas de la comunidad milenarista, retardataria y fanática pero en definitiva católica (y en todo caso, defectuosamente occidentalizada), Pozzo enfrenta una anomalía “prehistórica” más radicalmente condenada a la extinción. En este sentido, en términos simbólicos, nuestro desierto queda más lejos que el sertón bahiano. Esa diferencia se traduce sutilmente en ambos acervos. Si Barros se esfuerza por fotografiar puestas en escena del combate entre tropas y *jagunços*, o subraya la heroicidad de los combatientes populares, e incluso su cohesión comunitaria (en tomas donde la multitud vencida parece formar un solo cuerpo), Pozzo se niega a registrar el mundo indígena como un universo cultural propio, e incluso invisibiliza su potencial de rebeldía. Sintomáticamente, Pozzo solo se anima a teatralizar alguna forma de violencia indígena bajo el control ascético del estudio fotográfico y antes de la “campana” de Roca (por ejemplo, cuando fotografía al cacique Pincén en su estudio de Buenos Aires, sugiriendo rudimentariamente una puesta en escena de combate). Pero en el marco de la campana, evita retratar la capacidad de resistencia del enemigo, al que vuelve fotografiable solo cuando deviene un aculturado dócil, sometidos al disciplinamiento del ejército, e incluso entrenado en la represión de otros indígenas.

Por eso, enfatizando el éxito rotundo de la empresa militar y el carácter no traumático ni bárbaro de la incursión, en Pozzo el sometimiento es condición *sine qua non* de la visibilidad indígena. En la única imagen en la que retrata a indios recién sometidos (“Choele-Choel. Grupo de indios prisioneros”) se fotografían solo mujeres y niños, quienes -a la altura del suelo, en contraste simbólico con la posición de pie de todos los blancos en la foto- tratan de cubrir su cabeza o su rostro, mientras tres curas circulan, enmarcados por el control voyeurista que ejercen los varones (sobre ese botín de guerra cuya identidad está a punto de disolverse). En “Choele-Choel. Bautismo de indios” Pozzo muestra a un grupo de indios jóvenes formados militarmente y con uniformes, mientras tres sacerdotes recorren el grupo previamente catequizado. Los indios han sido ubicados en la misma *dispositio* para el bautismo y para la toma (equiparándose así, veladamente, ambas prácticas aculturadoras). La imagen subraya el equilibrio armónico y la eficacia de la iglesia en el control de la ceremonia (y con ella, de los sujetos). Especialmente en el centro de los subalternos, predominan los niños de uniforme -ya sintomáticamente separados de sus núcleos familiares y comunales-, definidos como el objeto privilegiado de la aculturación. Esa presencia mayoritaria de niños refuerza la infantilización del colectivo indígena que, ya iniciado el despojamiento de sus atributos “bárbaros”, debe ser paternalmente conducido

hacia su propia redención por el mestizaje, entendida como desarticulación de los lazos sociales y disolución del sustrato cultural.

A diferencia del enfoque condenatorio y sin matices de Pozzo, ninguna de las fotografías de Barros subraya la inferioridad de los sertanejos: en un gesto que anticipa la complejidad ideológica de *Los sertones* (el ensayo de Euclides da Cunha que parte estas fotografías como fuente), Barros construye una cierta mirada etnográfica, alejándose tanto de la idealización como del rebajamiento grotesco. Apelando por momentos a la legitimidad emanada del arte, se distancia claramente de los registros taxonómicos de la criminología y de la antropología física del positivismo. Aborda algunas escenas de masa (por ejemplo, en la toma “400 jagunços prisioneiros”, donde registra la multitud de mujeres y niños rendidos -indígenas, mestizos y negros-, en una feminización de la alteridad comparable a los colectivos fotografiados por Pozzo. También fotografía a algunos pocos canudenses aislados, dándoles cierto espesor semántico, aunque sin reconocer su identidad individual (como en “Um jagunço preso”, donde retrata a un prisionero orgulloso que probablemente espera, desafiante, ser degollado)⁷.

Varias imágenes de Barros son legibles como construcción plástica de un mestizaje que se vuelve imprescindible para asimilar al “resto” ya feminizado, luego de la masacre de los prisioneros varones. En “Corpo sanitário e uma jagunça ferida”, una joven canudense herida reposa en su camilla, rodeada por un grupo masculino de espectadores curiosos, casi reverenciales respecto del cuerpo y/o de la cámara. La fotografía opera como un dispositivo que exhibe ufano la solidaridad militar para con los rebeldes (en desmedro de los testimonios posteriores que denuncian el maltrato de las mujeres y los niños y el degüello de todos los varones, aun después de la rendición final). Aquí la joven mira activamente a la cámara, negándose a ser un objeto pasivamente escrutado por la lente. Además, la composición se estiliza en el contraste entre el cuerpo femenino, horizontal y blanco de la sertaneja vencida/enferma, sobre el fondo vertical y negro de los varones vencedores/saludables, enmarcados por la teatralidad de la tienda de campaña. Indirectamente la imagen sugiere la posibilidad de una futura cohesión (sexual) redentora de los dualismos (de género, clase, raza, cultura) que fracturan la nación⁸.

⁷ La imagen evidencia su integridad física y ética, y capta algo de la actitud heroica, soberbia y desafiante que fascinará a Euclides.

⁸ La presencia de una anciana canudense (en el costado inferior / derecho de la imagen) convierte a la joven herida en un eje articulador, claramente “miscigenante”, entre los dos Brasiles en conflicto: el secularizador y masculino, y el arcaico, retardatario y femenino, espacial y simbólicamente inferior. Las figuras masculinas envuelven simbólicamente el cuerpo de la joven herida, convertida en un objeto de curiosidad exotista (y en un botín de guerra).

En busca de la pureza perdida

Pozzo y Barros vuelven visible al otro solo a partir de la rendición militar que acelera su aculturación; por el contrario, la visualidad etnográfica tiende a condenar el mestizaje como degradación de esos universos “puros” y premodernos.

A fines de siglo XIX, el etnógrafo noruego Carl Lumholtz pasa varios años en el noroeste de México, dedicado a estudiar y fotografiar a los indios de Sonora, Jalisco y Michoacán, con el consentimiento oficial del Porfiriato y bajo el financiamiento de modernas instituciones científicas norteamericanas⁹. Por los mismos años, el pintor italiano Guido Boggiani viaja a Buenos Aires y a Asunción, consagrándose al estudio etnográfico de diversas comunidades indígenas del Gran Chaco¹⁰. En contraste con la formación profesional de Lumholtz, Boggiani crea -sobre la marcha- fuertes lazos con instituciones locales e italianas, y deviene en poco tiempo un arriesgado etnógrafo *amateur* que apela al arte como principal paradigma para el conocimiento del otro.

Ambos acervos fotográficos (en parte editados en sus libros de viajes y en colecciones postales) permiten ver cómo la antropología, tensionada entre el positivismo y el relativismo cultural, densifica la cultura del “otro” social, llegando incluso a reactualizar diversos tópicos del pensamiento romántico, para idealizar universos aislados “al margen” de la modernización.

La mirada de Lumholtz se extiende, estrábica, entre el romanticismo residual, el positivismo dominante y el culturalismo emergente. Así por ejemplo, algunas tomas dialogan con el retrato de la antropología física, que sitúa a los indígenas en poses rígidas, para fijar una tipología racial despersonalizada, negando la dinámica potencial de los cuerpos (y de sus culturas “otras”); sin embargo, en el discurso verbal del ensayo Lumholtz apela a ese sustrato racialista pero para exaltar la eugenesia ejemplar de esas comunidades, no tocadas por la decadencia civilizatoria. Además, Lumholtz recrea el imaginario romántico de tipos sociales, pero para abordar sujetos casi desconocidos en términos

⁹ El ensayo que recoge parte de sus viajes y de sus fotografías, tomado aquí como principal referencia, es *El México desconocido*. Ver Lumholtz, Carl (1904 [primera edición en inglés: 1890]). *El México desconocido*, Nueva York, Charles Scribner's sons, 2 vols; traducción: Balbino Dávalos. Para un análisis más detallado del ensayo y la fotografía de Lumholtz ver Mailhe, Alejandra. “¿Es posible conocer al otro? Indagaciones en torno a la relación entre fotografía y ensayo en *El México desconocido* de Carl Lumholtz” en Soulages, Francois – Silvia Solas (comps.). *Fotografía y cuerpos políticos*, La Plata, Edulp, UNLP, 2011.

¹⁰ Las referencias a la fotografía de Boggiani provienen del libro AA.VV. *Boggiani y el Gran Chaco*, Buenos Aires, Museo I. Fernández Blanco, 2012. También fue consultado en 2013 todo el acervo fotográfico y epistolar de Boggiani que integra el legado de Robert Lehmann-Nitsche (colección especial del Instituto Iberoamericano de Berlín, Alemania).

etnográficos e inasimilables desde el nacionalismo oficial¹¹, incluso subrayando su potencial estético.

Si en el siglo XIX la fotografía de indígenas crea una kinesis artificial, marcada en general por la construcción de puestas en escena de estudio, Lumholtz aprehende la vitalidad cultural de cuerpos en movimiento, no solo bajo las experiencias del trabajo o la comida, sino también en el campo (hasta entonces tabú) de la ritualidad religiosa. Captando indígenas en los preparativos de una fiesta religiosa, o incluso danzantes entusiastas bajo los efectos alucinógenos del jículi, Lumholtz subraya una indigenidad exótica fuertemente centrada en la religiosidad, incluyendo tanto la danza colectiva como la contemplación extática. A través de estas tomas, subraya la idea de universos culturales coherentes, complejos y dinámicos.

Lejos de la patologización positivista del éxtasis místico individual y colectivo, la experiencia ritual se presenta en sus imágenes como una instancia comunitaria que se desenvuelve pacíficamente, bajo pautas regulativas fuertemente codificadas que organizan racional (y saludablemente) el rito¹².

A la vez, Lumholtz pretende captar sujetos “vírgenes”, no tocados por la modernización occidental, al menos en los espacios insulares en los que la evangelización colonial ha sido débil o incluso nula. Pero también es consciente de que, al estudiar a sujetos y prácticas no tocados por Occidente, tanto su discurso verbal como su fotografía arruinan esa “autenticidad” intangible y aurática, al sustraerla de su espontaneidad “inconsciente” y objetivarla.

La sólida cohesión grupal y la resistencia colectiva al mestizaje, que el texto tematiza ampliamente, son actuadas en varias fotografías y a través de distintos recursos formales. Por ejemplo (en “Tarahumares de Pino Gordo”)¹³, para abordar a los “verdaderos” tarahumares, Lumholtz elige otorgarle la totalidad del espacio visual al conjunto de varones en fila, formando un compacto núcleo cohesionado e impenetrable. En esa espacialidad simbólica, el sentido de esa unidad viril contrasta de manera flagrante con las figuraciones

¹¹ En esta dirección, Lumholtz parece estirar provocativamente el sentido de “lo mexicano”, pero desde una perspectiva escandalosamente inclusiva.

¹² Así por ejemplo, “Mujeres tarahumares bailando jículi” (Lumholtz, Carl. *El México desconocido*, op. cit., vol I, p. 361) muestra a dos jóvenes danzando en posición erguida, en torno al altar de la bebida sagrada, mientras un grupo de varones adultos e incluso un niño, prolijamente ordenados en semicírculo frente a la danza, contemplan pacíficamente el “espectáculo” del que participan.

¹³ Lumholtz, Carl. *El México desconocido*, op. cit., vol I, p. 136.

del sometimiento aculturador de los colectivos feminizados en Pozzo y Barros, donde la cohesión comunitaria solo se capta en el preciso instante de su desarticulación final.¹⁴

En este contexto, las tomas etnográficas de Boggiani revelan una perspectiva más claramente contrahegemónica, que contradice los parámetros etnográficos dominantes (incluidas las contradictorias incursiones positivistas de Lumholtz). Boggiani retrata a los indígenas sonrientes y en diversas poses, incluso interpelando con la mirada a la cámara, para revelar la espontaneidad de una *kinesis* descontracturada y ajena por completo a la rigidez impuesta por la antropología física. Además, individualiza (como Lumholtz) a varios de los fotografiados, en un gesto respetuoso de su identidad¹⁵. Su versión de lo indígena se construye en las antípodas de la antropología física, pero también lejos de cualquier heroización indigenista que pudiera contradecir demasiado el horizonte ideológico de las elites locales (con las que Boggiani mantiene fuertes lazos, y de las que depende –en parte– para su supervivencia económica). Solo en algunos casos aislados exalta cierta integridad desafiante, aunque libre de marcas de violencia (por ejemplo al retratar al joven chamacoco “Weddi”, en pose de guerrero, con el pecho ritualmente ensangrentado).

Esforzándose (como Lumholtz) por ampliar el sentido de lo bello para incluir el exotismo racial y cultural indígena, Boggiani se regodea –por ejemplo– mostrando la belleza de algunos desnudos indígenas (implícitamente equiparada a los modelos grecolatinos), o la potencialidad artística de la pintura corporal entre las indias caduveo (esa última estilización se opone claramente a la patologización del tatuaje, en la criminología positivista de entresiglos, de Lombroso a la revista *Archivos de psiquiatría y criminología...* editada por Ingenieros).

Lejos de la idealización relativista de Lumholtz (que niega el mestizaje), pero también lejos de la aculturación (como condición *sine qua non* para la visualidad del otro) en Pozzo, Boggiani registra diversas modulaciones del mestizaje, aunque también subraye la autonomía cultural indígena. Para Boggiani, el mestizaje supone una gradación compleja de matices culturales (así por ejemplo “Tres jóvenes de la tribu bororó” supone una verdadera puesta en escena teatral, cargada de connotaciones simbólicas: los cuerpos proletarizados de tres indígenas rígidos, actúan en su gestualidad la aculturación encarnada

¹⁴ En “Tarahumares de Pino Gordo”, la impenetrabilidad del grupo se quiebra sin embargo por la presencia de la vara antropométrica, que disimuladamente se apoya sobre la superficie de un tronco, a la izquierda.

¹⁵ Esa condición atípica es rápidamente detectada en el contexto enunciativo de la época: en un artículo difundido tras la muerte de Boggiani, el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche (por entonces, en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata), subraya que su fotografía tiene el valor de fijar por primera vez, “en la placa fotográfica [y] con intención, la risa del hombre primitivo”.

por el clérigo, cuya centralidad organiza el espacio de la toma así como también organiza, metafóricamente el disciplinamiento aculturador a lo largo de la historia colonial.

Consideraciones finales

Sin resignar el sentido estético como productor de un plus de significación simbólica, estas visualidades militares y etnográficas no solo están condicionadas solo por las convicciones ideológicas de sus autores, sino también por sus posiciones enunciativas divergentes: Lumholtz y Boggiani asumen una defensa relativista de la diferencia, en consonancia con las exigencias de “pureza” que todavía demandan las instituciones ligadas a la etnografía, y para las cuales ejercen su coleccionismo de bienes, cadáveres e imágenes. Además, la condición de extranjeros le permite a ambos esquivar en parte las presiones de los nacionalismos homogeneizantes y eurocéntricos que impulsan los discursos oficiales de las elites latinoamericanas, no interesadas en preservar la diversidad cultural sino, por el contrario, en imponer una modernización autoritaria, arrasadora de las diferencias, para suturar “desde arriba” las fracturas socio-culturales de la nación¹⁶.

En conjunto, estos álbumes reifican al “otro” como nueva imagen de consumo, con un fuerte valor de exhibición exotista. En este sentido, aun las “fotografías de guerra” de Barros y de Pozzo se aproximan a la emergencia de la temática etnográfica en esta etapa, cuando que indígenas, negros y mestizos, en las fronteras materiales y/o simbólicas de la nación, son presentados fuera de sus contextos culturales, suavizadas las diferencias perceptibles como “amenazantes”, e integrados en una galería de estereotipos, consumidos por el exotismo burgués como imágenes de la identidad local.

No casualmente las tomas disparan la resistencia indígena, en una lucha política que en general se registra en los ensayos, quedando fuera de las tomas: cada fotografía es el resultado de una negociación simbólica, e incluso material, ya que la toma implica el ejercicio de una coerción cosificadora del fotografiado, implícita en la metáfora indígena de la “pérdida del alma” al momento del disparo. El caso de Boggiani resulta extremo en este sentido, ya que en 1901 muere en manos de un indio chamacoco (o de un grupo) que además destruye y entierra su cámara, en una suerte de exorcismo vengativo.

Esa reificación de las tomas será explotada ampliamente por el mercado editorial en expansión (y también en este sentido resulta ejemplar el acervo de Boggiani: su “colección de tipos indígenas de Sudamérica” es editada por Lehmann Nitsche, en una serie de más de cien tarjetas postales, para explotar no solo el potencial económico de esa edición masiva,

¹⁶ En este sentido, resultan ejemplificadoras las tensiones entre Lumholtz y el Porfiriato, cuyo indigenismo es meramente arqueológico, e invisibiliza a los indígenas como sujetos sociales activos en el presente.

sino también del valor científico y estético de las imágenes (especialmente de aquellas que exhiben grupos puros, no tocados por el mestizaje, gracias al interés exotista de un público en formación que excede al selecto círculo de especialistas). En disonancia con respecto al nacionalismo oficial, pero bajo el mismo presupuesto de sugestión por las imágenes, este tipo de colecciones busca educar estéticamente a un lectorado en proceso de nacionalización, introyectando los exotismos de frontera como parte (residual, remota) de la identidad colectiva.

Tampoco es casual que la placa fotográfica se convierta en una metáfora obsesivamente citada tanto por teóricos europeos (como Gabriel Tarde, Gustave Le Bon o Hippolite Bernheim), como por autores latinoamericanos, para dar cuenta del impacto sugestivo de las imágenes (para formar una imaginación colectiva) y de la pasividad del receptor masivo (que, como una página en blanco, reproduce sin resistencia los contenidos que se le presentan).

Más allá de la mera aprehensión documental (de la lejanía del “otro” que la cámara promete acercar), las imágenes dan cuenta, subrepticamente, de las tensiones que atraviesan al propio “yo”, desgarrado entre paradigmas de análisis a menudo incompatibles entre sí: entre la antropología física y la idealización neorromántica, entre el miserabilismo y la heroización, entre el conocimiento etnográfico y la represión militar, y entre temporalidades históricas y subjetivas en conflicto...

Desplazadas hacia los márgenes de las imágenes, estas torsiones se agudizan cuando la lente letrada se centra en los confines de la historia, en los límites de la nación y en el umbral de la racionalidad.

* *